

DAMIEN EHRHARDT (Université d'Evry/Université Paris-Saclay)

Musik- und Kulturtransfer um 1900¹

Zur Mahler- und Reger-Rezeption in Frankreich

In seinem Artikel zur Reger-Rezeption bei den französischen Organisten hat Pierre Guillot einen allmählich steigenden Antagonismus zwischen Frankreich und Deutschland während des Zeitraums 1870–1914 festgestellt. Dieser angeblich zu einem ‚musikalischen Protektionismus‘ führende Antagonismus stelle einen der Gründe für die schlechte Rezeptionslage Regers dar. Laut Guillot gebe die durch die Blüte der nationalen (Orgel-)Schule bedingte Befreiung vom Einfluss der Musik des Nachbarn eine andere Erklärung für diese Situation ab.² Meines Erachtens ist das aber eine etwas verquere Sicht der Dinge. Einerseits bedeutet die Herausbildung einer nationalen Schule nicht unbedingt, dass man sich von der Musik der anderen Kulturen entfernt. Andererseits hat der preußisch-französische Krieg die Aneignung der deutschen Instrumentalkunst nicht unterbrochen, sondern – nach einer kurzen Latenzphase – sogar intensiviert, und zwar trotz der Gründung der ‚Société Nationale de Musique‘, welche unter dem nationalistischen Motto *Ars Gallica* als Katalysator für die Pflege französischer Instrumentalmusik fungierte.³ Interessanterweise stand diese Pflege und Förderung einer nationalen Musik schon in den 1860er Jahren im Blickfeld der durch Charles Gounod, George Bizet und Jules Massenet vertretenden ‚Jeune Ecole française‘.⁴ Doch intensivierte sich parallel dazu die Aneig-

¹Der Titel dieses Artikels bezieht sich bewusst auf den Untertitel des von Alexandre Kostka herausgegebenen Buchs *Paris–Weimar/Weimar–Paris. Kunst- und Kulturtransfer um 1900*, Tübingen 2004. Nun erscheint ein Projekt wie dasjenige, das Kostka und seine Kollegen im Bereich der Schönen Künste unternommen haben, auch im Gebiet der Musik notwendig.

²Pierre Guillot, „Max Reger, mal-aimé des organistes français?“, in: *Reger Studien 4. Colloque franco-allemand/Deutsch-französisches Kolloquium Paris 1987*, Wiesbaden 1989, S. 92 ff. Guillot gibt noch andere Gründe an, die aber primär die Rezeption der Orgelmusik betreffen: der Instrumentenbau und die Wiederentdeckung von Johann Sebastian Bach.

³Siehe hierzu Damien Ehrhardt, „La guerre franco-prussienne, la fondation de la Société nationale de Musique et l'appropriation de la musique allemande“, in: *War and Peace: the Role of Science and Art*, Berlin 2010, S. 165–173.

⁴Ursula Eckart-Becker, *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die Zeit im Spiegel der Kritik*, Regensburg 1965, S. 175.

nung der deutschen Musik in Frankreich. Bedingt durch ihre geringeren Preise und die Senkung der Zollkosten unter Napoleon III. tauchte nach 1863 eine große Anzahl deutscher Ausgaben auf dem französischen Markt auf.⁵ In Wirklichkeit ging dieses Interesse für die Kunst des Nachbarn mit der Konstruktion der eigenen Musik einher. Auch lehnte sich der Zirkel der Société Nationale de Musique gegen das frivole Bild der französischen Operetten des Second Empire auf. In diesem Kontext galt das ernste Bild der deutschen Instrumentalmusik als Beispiel für die neuere Musikgeneration. Um mit der Musik des Anderen zu konkurrieren, musste man sich erstmals seine Musik aneignen. Dazu waren Deutschland-Aufenthalte von Komponisten wie Camille Saint-Saëns oder Vincent d'Indy für die Herausbildung der neuen nationalen Schule prägend. Deutsche Kritiker wie Heinrich von Ende, der Korrespondent des *Musikalischen Wochenblatts* in Paris, schätzten schon 1871 den Aufschwung der französischen Instrumentalmusik.⁶ Bei aller interkulturellen Konfliktuosität dieser Zeit können Künstler in einem derartigen Kontext das gemeinsame Bewusstsein einer europäischen Kunst hervorheben. Dies ist der Fall bei der Aneignung der als seriös empfundenen deutschen Instrumentalmusik in Frankreich nach dem Krieg 1870/71. Hier kann von einer ‚feindlichen Vermittlung‘ (*médiation hostile*) im Sinne von Alexandre Kostka und Françoise Lucbert die Rede sein.⁷ Also stellen weder der deutsch-französische Antagonismus noch die Herausbildung einer nationalen Schule Hindernisse für eine adäquate Reger-Rezeption in Frankreich dar. Wie könnte man sonst diese schlechte Rezeptionslage verstehen?

Hermann Danuser stellt fest, dass die Eckdaten der Schaffensentwicklung von Reger, Claude Debussy und Gustav Mahler sich ziemlich genau in den Zeitrahmen der musikhistorischen Epoche der ‚Moderne‘ (1889–1914) einfügen.⁸ Wie verhält sich der Werdegang der beiden Zeitgenossen aus dem deutschsprachigen Kulturraum Mahler und Reger im Verhältnis mit dem deutsch-französischen Kulturtransfer ihrer Zeit?

⁵Siehe Anik Devriès-Lesure, „Le commerce de l'édition musicale française au XIX^e siècle. Les chiffres du déclin“, in: *Revue de musicologie*, 79/2, 1993, S. 271 und 281 f.

⁶Damien Ehrhardt, *Les relations franco-allemandes et la musique à programme. 1830–1914*, Lyon 2009, S. 10.

⁷Alexandre Kostka / Françoise Lucbert, „Pour une théorie de la médiation“, in: *Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich / Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870–1945*, Berlin 2004, S. 15.

⁸Hermann Danuser, „Im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Moderne. Über Max Regers musikgeschichtlichen Ort“, in: *Reger Studien 4* (wie Anm. 2), S. 137.

Zum Begriff des Kulturtransfers

Kulturtransferprozesse betreffen Austauschprozesse und interkulturelle Vermittlungsformen zwischen Kulturräumen. Ausgehend von der französischen Germanistik – der Begriff wurde von Michel Espagne und Michael Werner Mitte der 1980er Jahre geprägt – hat sich die Kulturtransfertheorie als ein wichtiges Werkzeug der interkulturellen Kommunikation erwiesen, das eine Arbeit auf interdisziplinärer Basis ermöglicht.

Laut Hans-Jürgen Lüsebrink bezeichnet ‚Kulturtransfer‘ – oder ‚interkultureller Transfer‘ – „die Übertragung von Ideen, kulturellen Artefakten, Praktiken und Institutionen aus einem spezifischen System gesellschaftlicher Handlungs-, Verhaltens- und Deutungsmuster in ein anderes“⁹. Dabei werden Transferwege durch Vermittler-Figuren und -Institutionen, sowie mediale Mittlerinstanzen eröffnet. Der Kulturtransfer ist auf keinen Fall statisch. Seine Dynamik zeigt sich bei der Variabilität der Vermittlungsintensität – die zeitliche und räumliche Asymmetrien zulässt – und dem zwischen einfacher Nachahmung und kreativer Aneignung schwankenden Verwandlungsgrad von Diskursen und Institutionen.¹⁰

Die Kulturtransfertheorie kann auch Anwendung im Bereich der Musik und der Künste finden. Alexandre Kostka beruft sich diesbezüglich auf die Begriffe des „Kunst- und Kulturtransfers“.¹¹ Dagegen verwenden Stefan Keym¹² und ich¹³ ‚Kulturtransfer‘ in unseren jeweiligen Schriften zu diesem Thema. Insofern könnte auch von ‚Musiktransfer‘ die Rede sein. ‚Mu-

⁹Hans-Jürgen Lüsebrink, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart und Weimar 2005, S. 129.

¹⁰Lüsebrink, *Interkulturelle Kommunikation* (wie Anm. 9), Kapitel 5 „Kulturtransfer“, S. 129–170.

¹¹Kostka, *Paris–Weimar / Weimar–Paris* (wie Anm. 1).

¹²Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition, 1867–1918*, Hildesheim, Zürich und New York 2010.

¹³Damien Ehrhardt, *Transferts culturels entre l'Allemagne et la France dans le domaine de la musique instrumentale au XIX^e siècle*, Habilitations-Dossier, Universität Straßburg, 2004; ders., „Transkulturelle Vermittlung im musikalischen Feld am Beispiel der Schumann-Rezeption in Frankreich (1834–1914)“, in: *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen*, hrsg. von Henriette Herwig, Volker Kalisch, Bernd Kortländer, Joseph A. Kruse & Bernd Witte, Stuttgart und Weimar 2007, S. 75–83; ders. (Hrsg.), *Liszt : musique, médiation, interculturalité*, in *Études germaniques*, 63/3, 2008; ders., *Les relations franco-allemandes et la musique à programme 1830–1914* (wie Anm. 6); ders. mit Soraya Nour Sckell (Hrsg.), *Interculturalité et transfert*, Berlin 2012.

siktransfer‘ setzt meines Erachtens den Schwerpunkt auf formaltechnische und klangliche Elemente der Musik, weniger auf soziosymbolische Aspekte. Um die ganze Sphäre der Musik einzuschließen, erscheint ‚Kulturtransfer‘ angebrachter.

Allgemeines zum Kulturtransfer im Bereich der Musik zwischen Frankreich und dem deutschsprachigen Kulturraum 1871–1914

Insgesamt erscheint die Zeitspanne zwischen 1871 und 1914 in musikalischer Hinsicht als eine Phase intensiver Vermittlung, die hauptsächlich durch fünf Kulturtransferprozesse gekennzeichnet ist:

1. Der Kulturtransfer der zuerst in Deutschland geprägten nationalen Schulen u. a. nach Frankreich.

Die Gründung der Société Nationale de Musique 1871 zwölf Jahre nach der Proklamierung des Ausdrucks ‚Neudeutsche Schule‘ durch Franz Brendel erfolgt als Resultat einer Aneignung mit politischer und ideologischer Zielsetzung. Wie schon erwähnt wird in Frankreich das ernste Ansehen der deutschen (Instrumental-)Musik für Rivalitätszwecke eingesetzt, was zu einer ‚feindlichen Vermittlung‘ führte. Die *Théorie des „Deux Allemagnes“*, die damals das durch Immanuel Kants Philosophie und dem Deutschland-Bild von Madame de Staël dargestellte ‚gute Deutschland‘ dem ‚gefährlichen Deutschland‘ von Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Otto von Bismarck gegenüberstellt,¹⁴ spiegelt sich auf dem Gebiet der Musik wider: Es braucht nur auf den Gegensatz zwischen den universellen Geister der Vergangenheit (Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven), die einstimmiges Interesse hervorrufen, und den kontroversen Figuren der Gegenwart (Richard Wagner) hingewiesen werden. Der Weg, der von der Neudeutschen Schule bis zur Société Nationale de Musique führt, beleuchtet nur einen Teilaspekt dieses multipolaren Kulturtransfers, der alle Beziehungen zwischen Deutschland und den Ländern einschließt, in denen sich nationale Schulen herausgebildet haben (Russland, verschiedene Länder aus Ost- und Nordeuropa. . .).

¹⁴Claude Digeon, *La crise allemande de la pensée française (1870–1914)*, Paris 1959, S. 162 ff.

2. Der Kulturtransfer der neudeutschen Gattungen von Deutschland nach Frankreich.

Es handelt sich einerseits um den Wagnerismus, andererseits um Gattungen der Programmmusik. Der Wagnerismus ab den 1880er Jahren kann als höchste Intensivierung dieses Aneignungs-Prozesses gelten. Das seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert geprägte romantisch-verklärte Deutschland-Bild ist während der *Décadence de fin de siècle* besonders gut angebracht, was größtenteils den Enthusiasmus für Wagner und Friedrich Nietzsche erklären kann. Auch die Würdigung Richard Strauss' ist in diesem Kontext zu verstehen, da er oftmals als Nachkomme Wagners geehrt wurde.¹⁵ Affektive Faktoren spielen bei diesem Prozess eine herausragende Rolle, insofern als die Faszination des Wagnerismus ein Gegenmodell zur Trivialität der realen Welt darstellt. Darüber hinaus hinterließ der Krieg 1870/71 weniger Spuren bei der jüngeren Generation, die dem Krieg nicht direkt ausgesetzt wurde. Dies kann teilweise die Wagner-Faszination erklären, die bei der vorigen Generation undenkbar gewesen wäre. Der Wagnerismus entwickelte sich dank einer Anzahl von Vermittlerfiguren – den *Wagnéristes*, die oftmals nach Deutschland reisten, um an den Bayreuther Festspielen teilzunehmen – und der als mediale Mittlerinstanz wirkenden *Revue wagnérienne*. Ferner ist eine ‚neudeutsche‘ Orientierung der Symphonik für die Jahre 1871–1914 auf Grund der bestehenden Tendenz, ‚Symphonie‘ und ‚Ouvertüre‘ jeweils durch ‚Programmsymphonie‘ und ‚Symphonische Dichtung‘ zu ersetzen, festzustellen.¹⁶ Zwar eignen sich Komponisten wie Saint-Saëns oder d'Indy die Symphonische Dichtung Franz Liszt'scher Prägung an, doch verwandelte sich diese auf ästhetischer Ebene in Frankreich. Dennoch bildeten Programmsymphonie und Symphonische Dichtung kein zukunftsweisendes Ideal der Instrumentalmusik mehr, sondern Gattungen unter vielen anderen. Komponisten wie César Franck schrieben sowohl absolute Symphonien als auch Symphonische Dichtungen. Die Entwicklung und das Interesse für Programmmusik ist nicht nur Resultat eines deutsch-französischen Kulturtransfers. In Frankreich gab es schon im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert eine auf Jean-François Lesueur und Hector Ber-

¹⁵ Joëlle Caullier, *Richard Strauss et la France (1897–1914) d'après le témoignage de la presse. Une contribution à l'étude des relations franco-allemandes*, Diss. Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, 1980, Bd. 1, S. 139 ff.

¹⁶ Ehrhardt, Kapitel „Vers une orientation ‚néo-weimarienne‘ du répertoire orchestral français (1865–1914): approche quantitative“, in: *Les relations franco-allemandes* (wie Anm. 6), S. 107–116.

lioz zurückgreifende lokale Tradition der Programmsymphonie, die schon Liszt und seinen Weimarer Kreis beeinflusste. Wie ich es in meinem Buch über deutsch-französische Beziehungen und Programmmusik gezeigt habe,¹⁷ sind Transferwege in diesem Gebiet im Laufe des 19. Jahrhunderts höchst komplex und lassen zeitliche und räumliche Asymmetrien zu. Vereinfacht dargestellt verlaufen sie auf dem Weg Paris – Weimar – Paris. Am Jahrhundertende gewannen Grenzfälle der Programmmusik an Bedeutung, insbesondere was die freien und originellen Werke Claude Debussys betrifft. In dieser Hinsicht unterlag die Sinfonik einer besonders kreativen Verwandlung.¹⁸

3. Die Konzertreisen und Tournées von Kapellmeistern und Symphonieorchestern aus dem deutschsprachigen Kulturraum, welche Objekte einer kollektiven Verehrung wurden. Joëlle Caullier unterscheidet drei Phasen in diesem Prozess: bei den Konzerten der Jahre 1897 bis 1901 begeistern Dirigenten wie Felix Mottl, Arthur Nikisch, Richard Strauss, Felix Weingartner, Hans Richter, Siegfried Wagner, Gustav Mahler, Fritz Steinbach, Karl Muck, August Max Fiedler oder Max Erdmannsdoerfer das französische Publikum; von 1905 bis 1908 wurden exklusive Festivals zu Ehren von Beethoven, Berlioz oder Wagner mit Stardirigenten wie Weingartner, R. Strauss, Mottl oder Nikisch bevorzugt; die Jahre 1911 bis 1914 sind vor allem der Oper gewidmet.¹⁹ Dabei ist zu bedenken, dass die Erste Marokkokrise (1904–1906) einen internationalen Spannungszustand ausgelöst hatte, der die Rivalität zwischen dem Deutschen Reich und Frankreich zuspitzte. Auch ist 1905 eine Steigerung des Nationalismus in der französischen Tagespresse festzustellen, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls in der öffentlichen Meinung widerspiegelte.²⁰ Trotz Krise der deutsch-französischen Beziehungen erfolgt keine Verringerung der Anzahl an Konzerten mit Kapellmeistern aus dem deutschsprachigen Raum. Ganz im Gegenteil: Tendenziell steigt die Anzahl der Veranstaltungen, die kurz

¹⁷Ehrhardt, *Les relations franco-allemandes* (wie Anm. 6).

¹⁸Ebd. (wie Anm. 6), insbesondere Kapitel „Du style descriptif à l'impressionnisme musical': une mutation spécifiquement française?“, sowie: „Le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale en France à la lumière des transferts culturels“, S. 43–59.

¹⁹Joëlle Caullier, *La Belle et la Bête. L'Allemagne des Kapellmeister dans l'imaginaire français (1890–1914)*. Tusson 1993, S. 36 f.

²⁰Claude Digeon, *La Crise allemande de la pensée française, 1970–1914*, Paris 1959, S. 491 f.

vor Kriegsbeginn 1914 kulminiert.²¹ Dies ist größtenteils durch die manageriale Tätigkeit des Zeitungsherausgebers und Impresarios Gabriel Astruc zu verstehen. Dieser wusste, exklusive Festivals zu organisieren und Opern wie *Salome* dank dem Sponsoring der Société des Grandes Auditions aufzuführen.²² Er ist ebenfalls Gründer des Théâtre des Champs-Élysées, einer Körperschaft privaten Rechts, dessen relativ autonome, avantgardistische Programmierung sich von der gängigen Kunst entfernte: Als Tempel für Neue Musik erregte es Aufsehen durch seine skandalumwitterten Aufführungen. Dieses Theater ist der Ort, an dem die Premieren der Ballets Russes unter Vaslav Nijinsky stattfanden (darunter auch 1913 die Uraufführung des *Sacre du Printemps*).²³ Andererseits öffnete es dem Großbürgertum und den Aktionären seine Türen. Damals wollte die Finanzwelt einen Weltkrieg auf jeden Fall verhindern, um den von Karl Polanyi behaupteten ‚hundertjährigen Frieden‘ in Europa (1815–1914) zu bewahren.²⁴ Nicht nur die ökonomische Welt war sich dem Einfluss dieser repräsentativen Veranstaltungen bewusst, sondern ebenfalls die Politik und die Diplomatie. Auch wohnte Präsident Armand Fallières einem Konzert der Ballets Russes 1908 mit Mitgliedern der Familie des Zaren bei.²⁵ Das gleiche gilt für die Pflege der deutsch-französischen Beziehungen: Fallières hat R. Strauss 1907 zum Ritter der Ehrenlegion ernannt und nahm sogar – begleitet von einem Großteil seiner Regierungsmitglieder – an der Premiere von *Salome* teil.²⁶ 1914 wurde er dann zum Offizier ernannt.²⁷ Die affektiven Faktoren, die zur Konstruktion der Identifikationsfigur des Kapellmeisters führten, wurden letztendlich im Dienste einer politischen und ökonomischen Zielsetzung benutzt.

²¹ Siehe Joëlle Caullier, „Programmes des manifestations allemandes“, in: *La Belle et la Bête* (wie Anm. 19), S. 127 ff. 17 Veranstaltungen fanden allein im Jahr 1914 statt.

²² Joëlle Caullier, *La Belle et la Bête* (wie Anm. 19), S. 40 und 53 ff.

²³ Siehe z. B. Roland Huesca, *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets russes*, Paris 2001, S. 75 ff.

²⁴ Karl Polanyi, *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of Our Time*, New York 1944, insbesondere Kapitel 1: „The Hundred Years’ Peace“.

²⁵ „Le président Fallières assistait à la représentation ainsi que le grand-duc Paul, oncle du tsar, le grand-duc Cyril, son cousin germain, et son cousin germain le grand-duc Michel“, *Le Figaro*, 18. Mai 1908, siehe hierzu: Roland Huesca, *Triumphes et scandales* (wie Anm. 23), S. 56.

²⁶ Joëlle Caullier, *La Belle et la Bête* (wie Anm. 19), S. 57 ff.

²⁷ Ebd., S. 61.

4. Von der Aneignung der deutschen Musik zur Konstruktion der französischen Musik.

Im späten 19. Jahrhundert lag das Interesse der französischen Komponisten auf dem Gebiet der Modalität, der Musik aus fernen Ländern – wie sie durch die Weltausstellungen in Paris verbreitet wurde – und des eigenen Kulturerbes mit der Wiederbelebung von Werken François Couperins oder Jean-Philippe Rameaus. Ein Komponist wie Debussy verkörpert ganz besonders diese neue Tendenz. Seine als typisch ‚französisch‘ bezeichnete Musik nimmt eigentlich transkulturelle Züge an, da sie von der spanischen, russischen und javanischen Kunst geprägt wurde. Insofern fußt das Bewusstsein einer französischen Instrumentalkunst sowohl in der lokalen Musikgeschichte als auch in der ausländischen, nicht-deutschen Tonkunst, die man sich an Stelle der deutschen Musik aneignete. Nach einer als notwendig empfundenen Aneignungsphase der Musik des Nachbarn sind die Franzosen offenbar auf der Suche nach Differenz u. a. mit Komponisten wie Gabriel Fauré, Claude Debussy oder Maurice Ravel.

Genau umgekehrt ist die Situation im Bereich der Schönen Künste: Dort hatte Frankreich nach dem preußisch-französischen Krieg eine dominante Position inne, bevor die deutsche Kunst sich schrittweise hervorhob, um auf eigenem Terrain innovativ zu sein.²⁸ In seinen Forschungen zur künstlerischen Vermittlung zwischen Frankreich und Deutschland stellt Alexandre Kostka fest, dass nach dem Aneignungsphänomen der französischen Kultur eine Distanzierung seitens der deutschen Künstler erfolgte.²⁹ Signifikanterweise stiftete die ungünstige Positionierung Frankreichs und Deutschlands jeweils in der Musik und den Schönen Künsten nach 1871 Identitätsprobleme, die nur allmählich durch den Emanzipationsprozess der Kultur des Nachbarn gelöst werden konnten.

²⁸Ehrhardt, Kapitel „De l’appropriation de la musique allemande à l’affirmation de la musique française (1870–1914)“, in: *Les relations franco-allemandes* (wie Anm. 6), S. 9–21.

²⁹Siehe hierzu: „La médiation artistique entre la France et l’Allemagne entre 1870 et la Première Guerre mondiale“, Humboldt-Kolloquium *Sciences humaines – Kulturwissenschaften*, Paris, 14.–15. November 2003.

5. Der gegenseitige Kulturtransfer der Avantgarde zwischen Frankreich und dem deutschsprachigen Kulturraum.

Während des ‚Zeitalters der Avantgarden‘, einer Bezeichnung für das halbe Jahrhundert zwischen 1905 und 1955,³⁰ blieb die avantgardistische Kunst- und Musikszene trotz all den internationalen Unruhen und Konflikten gegenüber Innovationen aus dem Ausland offen. In den Jahren 1909 bis 1914 gewannen die Werke Debussys im gesamten deutschsprachigen Kulturraum ein gewisses Durchsetzungsvermögen.³¹ Nach dem Ersten Weltkrieg engagierte sich der Arnold-Schönberg-Kreis in Wien für die Musik Regers, aber auch für diejenige des französischen Komponisten im Rahmen des Vereins für musikalische Privataufführungen.³² Auf der anderen Seite setzten sich Arthur Honegger und Dimitri-Michel Calvocoressi sowie der Umkreis der 1909 als avantgardistische Gegeninstanz zur Société Nationale de Musique gegründete *Revue musicale Société Internationale de Musique* für Schönberg ein.³³ Sogar Ravel verteidigte Schönberg inmitten des Ersten Weltkrieges. 1916 wandte er sich gegen den Aufruf zum Boykott seitens der ‚Ligue nationale pour la défense de la musique française‘ gegen die nicht gemeinfrei gewordenen zeitgenössischen Werke aus Österreich und Deutschland.³⁴

Viele Komponisten dieser Zeit waren gespalten zwischen einer kosmopolitisch-orientierten Avantgarde und einem bis zur Polarisierung der Kulturen beitragenden Nationalismus, der sich nach dem 1. Weltkrieg in Jean Cocteaus Kampfschrift *Le Coq et l'Arlequin* herauskristallisierte. Nimmt die Identifizierung mit der internationalen Avantgarde überhand, so wirkt sie als Antriebskraft für multipolare Kulturtransferprozesse, die u. a. die

³⁰Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft. 1905–1955*, München 2005.

³¹Elke Lang-Becker, „Aspekte der Debussy-Rezeption in Deutschland zu Lebzeiten des Komponisten“, *Cahiers Debussy*, Neue Reihe, Nr. 8, 1984, S. 28.

³²Ebd., S. 34.

³³Marie-Claire Mussat, „La réception de Schönberg en France avant la Seconde Guerre mondiale“, in: *Revue de musicologie*, 87, 2001/1, S. 145.

³⁴Michel Duchesneau, „La musique française pendant la guerre 1914–1918. Autour de la tentative de fusion de la Société nationale de musique et de la société musicale indépendante“, in: *Revue de musicologie*, LXXXII/2, 1996, S. 130: „Il serait dangereux pour les compositeurs français d'ignorer systématiquement les productions de leurs confrères étrangers et de former ainsi une sorte de coterie nationale : notre art musical, si riche à l'époque actuelle, ne tarderait pas à dégénérer, à s'enfermer en des formules poncives. Il importe peu que M. Schoenberg, par exemple, soit de nationalité autrichienne. Il n'en est pas moins un musicien de haute valeur“.

Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und dem deutschsprachigen Kulturraum betreffen.

Bei dieser allgemeinen Darstellung verschiedener Transferprozesse wird der Austausch zwischen beiden Kulturräumen nur teilweise dargestellt. Einzig der letzte Kulturtransfer zeugt von einem ‚zwei-Wege-Prozess‘. Bei den anderen dreht es sich primär um die französische Aneignung und Verwandlung der deutschen Kunst. Dennoch schätzte man in Deutschland während dieser ganzen Zeit französische Musik. Hier seien nur einige Beispiele herausgegriffen: Heinrich von Endes Bericht über den Aufschwung der Instrumentalmusik in Paris im Kontext des Krieges 1870/71 habe ich schon erwähnt; Saëns und d’Indy wurden u. a. als Komponisten sehr geschätzt;³⁵ 1887 bezog sich eine deutsche Zeitschrift sogar auf die Neufranzösische Schule, ohne dabei den neudeutschen Einfluss in Betracht zu ziehen.³⁶

Letztendlich lassen sich die fünf Kulturtransferprozesse auf die von Kostka und Lucbert definierten Momente der Distanz und Aneignung zurückführen. Die drei ersten zeugen von der Aneignungsphase der deutschen Musik, die vierte von der anschließenden Distanzierung. Die fünfte und letzte ist widersprüchlicher, da sie sowohl durch die Avantgarden, als auch durch den Nationalismus der damaligen Zeit, der die ‚romanische‘ Kultur Frankreichs gegenüber der ‚germanischen‘ hervorhob, gekennzeichnet ist.

Wie verhält sich die Frankreich-Rezeption von Mahler und Reger im Verhältnis mit diesen Kulturtransferprozessen?

³⁵ Ehrhardt, *Les relations franco-allemandes* (wie Anm. 6), S. 18 f. Saint-Saëns wurde nicht mehr geschätzt, nachdem er einen patriotischen Artikel in der Zeitung *L’Echo de Paris* veröffentlicht hatte. Siehe hierzu: Irina Lucke-Kaminarz, „Der allgemeine deutsche Musikverein. Kosmopolitische und national-sozialistische Tendenzen vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zu seiner Auflösung im Jahre 1937“, in: *Entartete Musik 1938 – Weimar und die Ambivalenz. Ein Projekt der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar zum Kulturstadtjahr 1999*, Hanns Werner Heister (Hrsg.), Saarbrücken 2001, S. 380–391.

³⁶ J. L. S., „Mitteilung aus Paris“, in: *Musikalisches Wochenblatt* XVIII/25, 16. Juni 1887, S. 306 f.: „D’Indy, der sich im Vorjahre mit einem großen Werke *Le Chant de la cloche* einen so bedeutenden Namen gemacht, hat sich mit einer *Symphonie sur un air montagnard français* als Symphoniker ersten Ranges erwiesen. [...] Die Symphonie wurde gleichfalls von Lamoureux interpretiert, wie er überhaupt der neufranzösischen Schule gastfreundlich die Thür öffnet.“

Zur Mahler- und Reger-Rezeption in Frankreich, 1900–1914

1. *Die Pariser Weltausstellung 1900*

Die Mahler- und Reger-Rezeption begann im Rahmen der Weltausstellung 1900. Mahler besuchte Paris mit einer österreichischen Delegation. Dort dirigierte er drei Konzerte mit den Wiener Philharmonikern und jeweils eine Ouvertüre bei zwei übrigen Konzerten des Wiener Männergesangsvereins (Tabelle 1). Mit Werken der Wiener Klassik, aber auch von Berlioz, Carl Maria von Weber und Wagner wollte man offensichtlich kein Risiko eingehen. Und es war ein großer Erfolg. Auch Reger ist vom Organisationskomitee der Weltausstellung ersucht worden, für das goldene Buch einen Beitrag zu liefern. Zu diesem Anlass komponierte er die ersten Takte der Orgelsonate op. 33 auf dem von Paris zugesandten Notenpapier, aber versäumte offenbar das auf den 14. November 1900 datierte Blatt rechtzeitig abzusenden.³⁷

2. *Die ersten Mahler- und Reger-Konzerte unter nationalistischer Lupe 1905–1914*

In den Jahren 1905 bis 1914 führte man regelmäßig Mahler und Reger in Frankreich auf. Neun Konzerte beinhalten Werke von Mahler zwischen 1905 und 1912; 10 Konzerte waren dem Reger'schen Oeuvre in den Jahren 1907 bis 1914 gewidmet (Tabelle 2), worunter ein einziges die öffentliche Meinung geprägt hatte: der Konzert-Abend mit dem Lamoureux-Orchester 1908.³⁸ Reger hat an keinem Konzert teilgenommen, weder als Interpret noch als Komponist. Mahler hat nur selten französischen Boden betreten. Seine Abstecher nach Paris 1907 und 1909/10 unternahm er vor allem, um seine Bekannten Paul und Sophie Clemenceau und Georges Picquart zu besuchen, die er während der Weltausstellung kennengelernt hatte. Durch diesen einflussreichen Kreis gelang es ihm, Debussy, Paul Dukas, Fauré, Gabriel Pierné und Auguste Rodin zu treffen. Stand Debussy ihm kritisch gegenüber, akzeptierte Rodin sogar, 1909 eine Mahler-Portraitbüste anzu-

³⁷Françoise Andrieux, „Max Reger et la France“, in: *Reger Studien 4* (wie Anm. 2), S. 27 f., sowie Rainer Cadenbach, *Max Reger und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 27 f.

³⁸Andrieux, „Max Reger et la France“ (wie Anm. 37), S. 154.

fertigen.³⁹ Da Reger nicht die Gelegenheit hatte, die Weltausstellung zu besuchen, blieb er von der Pariser Gesellschaft leider ausgeschlossen.

Es zeigen sich jedoch Ähnlichkeiten bei der Mahler- und Reger-Rezeption. In beiden Fällen kam es zu einer Reihe von Konzerten, bei denen ihre Kompositionen aufgeführt wurden, die sie aber kaum bzw. niemals besucht hatten. Zwischen 1905 und 1914 traten sie nicht einmal als Interpreten ihrer eigenen Werke auf (einzig Mahler hatte 1910 seine *Zweite Symphonie* in Paris aufgeführt). Zwar gab es Verhandlungen mit Edouard Colonne und Gabriel Astruc, dass Mahler mehrere seiner Symphonien 1906 persönlich dirigieren sollte. Dennoch scheiterte dieses Projekt, da Mahler sich weigerte, seine Werke mit einer zu kleinen Besetzung und einer ungenügenden Anzahl an Proben aufzuführen.⁴⁰ Auch Reger lehnte eine Einladung nach Paris 1911 ab, da die Bedingungen, welche die Reise ermöglicht hätten, nicht festgelegt waren.⁴¹

Eine andere Ähnlichkeit in der Rezeption beider Komponisten liegt darin, dass ihre Musik dem in den 1860er Jahren schon entstandenen Klischee einer durch Klarheit, Maß, Heiterkeit und Sensibilität ausgewiesenen französischen Musik nur wenig entsprach.⁴² 1910 fand eine Mahler-Debatte in der Presse statt, im Zuge derer der ‚kolossale‘ Charakter seiner Werke zum Gegenpol der ‚romanischen‘ Musik erhoben wurde.⁴³ Und so ist auch zu

³⁹Siehe hierzu: Marc Vignal, „Amitiés françaises“ und Henry-Louis de La Grange, „Mahler et la musique française“, in: *Musical. Revue du Châtelet. Théâtre Musical de Paris. Mahler et la France*, Nr. 9, [1989], jeweils S. 33–38 und 55–57.

⁴⁰Alain Surrans, „Chronologie“, in: *Musical* (wie Anm. 39), S. 10.

⁴¹Lotte Taube, *Max Regers Meisterjahre (1909–1916)*, Berlin 1941, S. 33f.: „Ich soll jetzt nach Paris, d. h. im März 1911; aber die Sache passt mir noch nicht; wenn ich nach Paris gehe, dann muss ich doch mindestens ein Orchesterkonzert zu dirigieren haben und zwei Kammermusikconcerte, anders mache ich das nicht ; so wie ein ‘kleiner Auchkomponist’ gehe ich nicht nach Paris. Ausserdem muss in diesem Falle mir auch ein anständiges Honorar garantiert werden!“

⁴²Eckart-Becker, *Frankreichs Musik* (wie Anm. 31), S. 175.

⁴³Z. B. Gustave Bret, „La vie musicale. La 2^e Symphonie de Gustav Mahler“, in: *L'intransigeant*, 19. April 1910: „Les journaux et les revues, reflets de l'opinion publique, se faisaient l'écho soit des panégyristes, soit des détracteurs ; entre les deux, il n'y avait pas de place pour les indifférents. [...] Pour l'instant, les uns vous diront : ‚C'est colossal, c'est sublime!‘ et les autres : ‚C'est inepte, ça n'existe pas!‘ Et il y a tout lieu de croire que ces derniers ne seront pas les moins nombreux. Pensez donc ! Quel pavé dans la mare du Landerneau musical que cette Symphonie de Mahler ! Et quel beau chœur de crapauds se prépare!“ ; Lazare Ponnelle, „Après la VIII^e symphonie de Gustav Mahler“ [erschieden im *Journal des Débats*, 1. Oktober 1910], in:

erklären, dass der Mahler-Verteidiger Alfredo Casella auf die ‚transnationale‘ Identität des Komponisten hinwies,⁴⁴ um diesen von der Sphäre der deutschen Musik – zu der man damals auch die österreichische zählte – fernzuhalten. Auch Reger litt unter dem Klischee einer schweren, undurchschaubaren und pedantischen deutschen Kunst. Nach Françoise Andrieux liegt der Hauptgrund für die schlechte Resonanz seiner Werke in Frankreich nicht primär in seiner Musik, sondern in seiner als ‚mühselig‘ dargestellten polyphonen Kompositionstechnik, die mit der „Dichte, Kompaktheit, Undurchdringlichkeit und Schwerfälligkeit“ seiner Kunst in Verbindung gebracht wurde.⁴⁵

Mahler und Reger wurden als Gegenpole der französischen Musik aufgefasst. Offenbar diene eine derartige deutsch-französische Polarisierung in einer Zeit internationaler Spannungen dazu, Konturen der französischen Musik zu präzisieren.

Es gibt aber noch andere Gründe für diese schlechte Resonanz. Einer betrifft die aus dem deutschsprachigen Kulturraum stammenden Kapellmeister und die Gattungen der Programmmusik, die sie großenteils popularisierten. Im Gegensatz zu Reger hatte Mahler wenigstens die Möglichkeit, als Kapellmeister in Paris aufzutreten. Dennoch gehörte er nicht zu den Dirigenten, die regelmäßig eingeladen wurden. Dazu gehörte Richard Strauss, der darüber hinaus das Glück hatte, dass seine ‚Podium‘-Lieder⁴⁶ und Werke der Programmmusik dem Erwartungshorizont des Pariser Publikums entsprachen. Der Geschmack für Programmmusik und deskriptive Verfahren im damaligen Frankreich war für Mahler weniger vorteilhaft,

A Munich. Gustav Mahler, Richard Strauss, Ferruccio Busoni, Paris 1913, S. 14f.: „Un abîme sépare le génie germanique de l'esprit français. Cela est sensible quand on passe de Gustav Mahler à M. Camille Saint-Saëns, à M. Vincent d'Indy. Après tant d'inexpressives lourdeurs, le *Festival de musique française* [à Munich] nous ramenait à un idéal de beauté formelle et plastique, de clarté, d'ordre et de goût“.

⁴⁴Er wird als großer Künstler tschechischen Ursprungs dargestellt, der sowohl in der ‚Alten‘ als auch in der ‚Neuen Welt‘ bekannt war. Siehe Alfredo Casella, „Gustav Mahler et sa deuxième symphonie“, in: *Revue SIM*, VI/4, 15. April 1910, S. 240: „Le ‚Prater‘ s'y confond avec la Hongrie, et tous deux tendent la main à Prague“. Programm der französischen Erstaufführung der Zweiten Symphonie, 1909: „Un grand artiste nous arrive d'Allemagne. . . en passant par les États-Unis. Il est célèbre dans les deux mondes, et ses œuvres s'exécutent partout, sauf en France“.

⁴⁵Andrieux, „Max Reger et la France“ (wie Anm. 37), S. 32.

⁴⁶Siehe hierzu den Artikel von Thomas Seedorf, „Max Reger und die deutsche Liedtradition“, in vorliegendem Konferenzbericht.

ganz zu schweigen von Reger, der sich doch vor allem in der Tradition der absoluten Musik sah. In diesem Sinne stellte Paul Landormy 1911 den von der ‚romanischen Kunst‘ geprägten Richard Strauss Max Reger gegenüber, dessen Werke als ‚farbenlos‘, nicht der Programmmusik entsprechend bezeichnet wurden.⁴⁷

Ein anderer Grund für diese schlechte Resonanz betrifft in erster Linie Reger, der weder als Kapellmeister noch als Komponist von Programmmusik geschätzt wurde, der sich aber auch nicht als Avantgardist profilieren konnte. Leider wurde – wie im Falle Johannes Brahms – der ‚fortschrittliche‘ Reger nicht genügend in den Vordergrund gestellt.

Zusammenfassung: Die Mahler- und Reger-Rezeption durch das Prisma der Kulturtransferprozesse ihrer Zeit

Die Anfänge der Mahler- und Reger-Rezeption standen unter keinem günstigen Stern. Mehrere Gründe können hierfür in Verbindung mit den vorhin definierten Kulturtransferprozessen gebracht werden:

1. Reger und Mahler haben kaum neudeutsche Gattungen gepflegt, in einer Zeit, in der sie in Frankreich sehr beliebt waren (2. Kulturtransferprozess);
2. Sie sind in Frankreich nie bzw. sehr selten als deutsche Kapellmeister aufgetreten (3. Kulturtransferprozess);
3. die Musik beider Meister wurde als Gegenpol zu einer ‚romanischen‘ französischen Musik aufgefasst (4. Kulturtransferprozess);
4. Reger wurde nicht als Avantgardist und nach seinem Tode auch nicht als Wegbereiter Arnold Schönbergs gewürdigt (5. Kulturtransferprozess).

⁴⁷Paul Landormy, „La musique allemande contemporaine“, in: *Le Guide de Concert*, 13. Mai 1911, S. 394, zitiert nach Andrieux, „Max Reger et la France“ (wie Anm. 37), S. 33: „Rien d'étonnant maintenant si de tous les Allemands contemporains, celui que nous comprenons le mieux, c'est *Richard Strauss* (1864), le plus sensuel et le plus intellectuel de tous, le moins purement Allemand, le disciple de Nietzsche, épris comme lui d'art latin, et subissant profondément la double influence de l'Italie et de Berlioz. En revanche, nous ignorons obstinément un compositeur que les meilleurs critiques de son pays s'accordent à compter parmi les plus considérables de l'heure présente, mais qui, lui, n'offre aucune prise à nos exigences esthétiques, – je veux parler de *Max Reger* (1873). Dans sa musique, nulle couleur, jamais de tableau, nulle allusion au monde visible, nul programme“.

Mahlers Werke hatten ein besseres Schicksal als Regers Kompositionen. Ab den 1960er Jahren erweckten sie ganz besonderes Interesse,⁴⁸ als sie durch das Engagement von Persönlichkeiten wie Pierre Boulez oder Henry-Louis de La Grange begünstigt wurden. Der Erste machte Mahler zu einem Ahnherrn der Neuen Musik; der Zweite war nicht nur Biograf des Komponisten, sondern auch Mitbegründer der ‚Médiathèque Musicale Mahler‘. Am Ende der 1980er Jahre hat das Max-Reger-Institut sehr viel für die Förderung des Komponisten in Frankreich getan. Dennoch fehlt es gestern wie heute an Vermittlern, die sich für seine Kunst direkt vor Ort einsetzen. In den letzten Jahren ist jedoch in Frankreich das Wirken von Organisten wie Jean-Baptiste Dupont oder Olivier Latry hervorzuheben. Nichtsdestoweniger wird Reger allzu oft durch das Prisma tradierter Klischees gesehen, die ihn als obskuren und konservativen Alkoholiker darstellen. Auf der anderen Seite, wenn man den Widerspruch zwischen Reger und Frankreich immer wieder betont, sollte man sich dem performativen Charakter dieser ständigen Wiederholung bewusst sein. Ganz im Gegenteil: Die gute Lösung wäre, den fortschrittlichen Reger in den Vordergrund zu stellen. Ich möchte mein Referat mit der äußerst positiven Beurteilung Regers durch Jean-Alexandre Ménétrier abschließen. Letzterer gab den Lesern des *Guide de la musique de piano* den klaren Eindruck eines avantgardistischen Komponisten, was man nur an dieser Stelle begrüßen kann:

Souvent contesté [...], il a fait école en Allemagne : Hindemith s'est proclamé son disciple. „Reger est un des grands maîtres de musique. Nous devons étudier sa musique en profondeur, pour en apprendre davantage sur son génie, son style et sa technique créatrice“ : ces mots sont de Schönberg, qui fonde en novembre 1918 à Vienne, en compagnie de Berg et de Webern, une société de concerts dont les programmes donnent une priorité absolue à Reger ; en trois ans, soixante-deux concerts lui seront consacrés!⁴⁹

⁴⁸1960 und 1961 waren zwei Mahler-Jubiläumsjahre: 1960 sein 100. Geburtstag; 1961 sein 50. Todestag.

⁴⁹Jean-Alexandre Ménétrier, „Max Reger“, in: *Guide de la musique de piano et de clavecin*, François-René Tranchefort (Hrsg.), Paris 1987, S. 611–615.

Anhang

Tabelle 1: Konzerte mit Mahler als Dirigent, Paris 1900⁵⁰

| Datum | Ort | Konzerttitel / Orchester | Programm |
|--------------------|--|--|--|
| 18. Juni, 14:30 | Paris, Théâtre Municipal du Châtelet | 1 ^{er} Concert Philharmoni- que donné par la Société Philharmonique de Vi- enne, Wiener Philharmoniker | 1. Teil: Wagner, Ouver- türe der <i>Meistersinger von Nürnberg</i> ; Mozart, Symphonie Nr. 40 g-Moll KV 550; Beethoven, Ou- vertüre zu <i>Leonore</i> Nr. 3 C-Dur op. 72a 2. Teil: Weber, Ouvertüre zu <i>Oberon</i> ; Beethoven, Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67 |
| 19. Juni, 14:45 | Paris, Théâtre Municipal du Châtelet | Wiener Männergesang- Verein (Société chorale de Vienne) [...] Grand Con- cert donné au Théâtre Municipal du Châtelet, Wiener Philharmoniker | Weber, <i>Freischütz</i> - Ouvertüre [einziger Be- standteil des Programms unter der Leitung von Mahler] |
| 20. Juni, 14:45 | Paris, Salle des Fêtes du Trocadéro | 2 ^e Concert Philharmoni- que donné par la Société Philharmonique de Vi- enne, Wiener Philharmoni- ker | 1. Teil: Beethoven, <i>Egmont</i> -Ouvertüre op. 84 und Romanze für Violi- ne und Orchester F-Dur op. 50 (Solo: Arnold Rosé); Wagner, Vorspiel und Lie- bestod aus <i>Tristan und Isolde</i> 2. Teil: Berlioz, <i>Symphonie fantastique</i> |

⁵⁰Siehe hierzu: „Articles critiques et programmes des concerts aux Théâtre du Châtelet et du Trocadéro, juin, 1900“, in: Dossier *Mahler et la France (1). Articles du vivant de Mahler*, Paris, Médiathèque Musicale Mahler.

| | | | |
|--------------------|---|--|---|
| 21. Juni, 14:45 | Paris, Salle des Fêtes du Trocadéro | 3 ^e Concert philharmoni- que donné par la Société Philharmonique de Vi- enne, Wiener Philharmo- niker | 1. Teil: Beethoven, Sym- phonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 (<i>Symphonia eroïca</i>) 2. Teil: Franz Schubert, Symphonie Nr. 8 h-Moll D 759 (<i>Unvollendete</i>); Anton Bruckner, ‚Scherzo‘ aus der 4. Symphonie; Karl Goldmark, <i>Im Frühling</i> . Ouvertüre für Orchester op. 36; Wagner, <i>Tannhäu- ser</i> -Ouvertüre |
| 22. Juni, 14:45 | Paris, Salle des Fêtes du Trocadéro | Wiener Männergesang- Verein (Société chorale de Vienne) [...] Grand Concert donné au Palais du Trocadero à Paris, Wiener Philharmoniker | Wagner, Ouvertüre des <i>Fliegenden Holländers</i> [ein- ziger Bestandteil des Pro- gramms unter der Leitung von Mahler] |

Tabelle 2: Aufführungen von Werken Mahlers und Regers in Frankreich, 1905–1914

| Datum | Ort / Interpreten | Werke Mahlers ⁵¹ | Werke Regers ⁵² |
|-----------|--|--|---|
| 26.2.1905 | Paris, Nouveau Théâtre Orchestre Lamoureux, Camille Chevillard (L); Nina Faliero-Dalcroze (S) | <i>Lieder eines fah- renden Gesellen</i> (Nr. 1, 2 und 4) | |
| 12.1.1907 | Paris, Salle des Agricul- teurs Dorothy Swainson & Thérèse Chaigneau (Klav) | | <i>Beethoven-Varia- tionen</i> op. 86 |
| 18.4.1907 | Paris, Salle Berlioz Pablo Casals (Vc), Thérè- se Chaigneau (Klav) | | Sonate F-Dur op. 78, Vc und Klav. |
| 2.2.1908 | Paris, Salle Gaveau Orchestre Lamoureux, Fritz Steinbach (L) | | <i>Hiller-Variationen</i> op. 100 |

⁵¹Siehe hierzu: Guilhem Tournier, „La carrière en France des œuvres pour orchestre“, in: *Musical* (wie Anm. 39), S. 98 ff.

⁵²Laut Andrieux, „Liste des concerts répertoriés – période 1899–1916“, in: „Max Reger et la France“ (wie Anm. 37), S. 29 f.

| | | |
|-----------|--|---|
| 30.4.1909 | Paris, Salle Gaveau Soiree des Tonkünstler Orchesters München, José Lassalle (L), Anna Erler- Schnaudt (S), M. Szulc (Klav) | 5 Lieder, darunter op. 76 Nr. 3 und 14 |
| 2.5.1909 | Paris, Salle Gaveau Tonkünstler Orchester München, José Lassalle (L) | 1. Symphonie |
| 5.5.1909 | Lyon Tonkünstler Orchester München, José Lassalle (L) | 1. Symphonie |
| 15.2.1910 | Paris, Théâtre Femina Marcelle Le Rey (Mme René Doire) (Klav) | <i>Aus meinem Tage- buch</i> op. 82/5 |
| 17.4.1910 | Paris, Théâtre Municipal du Châtelet Orchestre Colonne, Gu- stav Mahler (L) | 2. Symphonie |
| 22.1.1911 | Paris, Salle Gaveau Orchestre Lamoureux, Camille Chevillard (L) | 5. Symphonie |
| 24.1.1911 | Paris, Salle Gaveau Tonkünstler Orchester München, José Lassalle (L) | Serenade für Or- chester op. 95 |
| 26.1.1911 | Paris, Salle Gaveau Tonkünstler Orchester München, José Lassalle (L), Gertrude Förstel (S) | 4. Symphonie |
| 29.1.1911 | Paris, Salle Gaveau Orchestre Lamoureux, Camille Chevillard (L) | 5. Symphonie |
| 5.11.1911 | Paris, Salle Gaveau Orchestre Lamoureux, Camille Chevillard (L), Marya Freund (S) | <i>Kindertotenlieder</i> |
| 13.6.1912 | Paris, Trocadero Alfredo Casella (L) | 4. Symphonie |

| | | |
|-----------|--|---|
| 13.2.1913 | Paris, Salle des Quatuors Georges Pitsch (Vc) | Andante für Vc |
| 26.1.1914 | Paris, Salle des Agricul- teurs Quatuor Hongrois | Quartett Es-Dur op. 109 |
| 27.4.1914 | Paris, Salle Villiers Constanta Erbiceano (Klav), Alexander Schmul- ler (Vl), Joseph Malkin (Vc) | Sonate C-Dur op. 72, Vl und Klav; Trio e-Moll op. 102, Vl, Vc und Klav; <i>Suite im alten Styl</i> op. 93, Vl und Klav |
| 30.4.1914 | Ebenso | Sonate e-Moll op. 122, Vl und Klav; Sonate a- Moll op. 116, Vc und Klav; Sonate op. 84, Vl und Klav |

Abkürzungen:

Klav: Klavier; L: Leitung; S: Sopran; Vc: Violoncello; Vl: Violine